

ДИСОВА ПОЕЗИЈА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

THE
JOURNAL
OF THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE

Volume 10, Part 1, 1880
Published by the Royal Society
London
The Journal of the Royal Anthropological Institute is a quarterly publication devoted to the study of man and his development. It contains original researches, reviews, and reports on the progress of the science of man. The subjects treated include physical anthropology, ethnology, linguistics, and the history of man. The Journal is published by the Royal Society, and is one of the most important and authoritative sources of information on the subject of man and his development.

Subscription prices for 1880
Single copies, 1s. 6d.
Annual subscription, 6s. 0d.
The Journal is published by the Royal Society, and is one of the most important and authoritative sources of information on the subject of man and his development.

У ПОГЛЕДУ СМИСЛА

Ново тумачење Дисове поезије

Ипак треба разумети поезију Владислава Петковића Диса. То значи: у извесном погледу нужно је другачије читање Диса; не само зато што тумачење не може да остане на анегдотама, чак и када нису примитивне, или да се застави на књижевноисторијским успоменама, чак и када су тачне; то значи да тумчење нарочито не може да се задовољи оним што је очигледно. Ако *све* није у поезији, онда га нигде и нема, а ко у тумачењу неће *све*, томе је исто као да неће ништа. Како кажу Шопенхауер као учитељ и млади Ниче, томе остаје лаж академског живота.

Да је Владислав Петковић Дис један од највећих српских песника, то је на почетку овог века исто толико очигледно колико је на почетку прошлог века критика остала затечена и поражена пред сасвим изненадним преокретом који обележава појава Дисове поезије. Трагови те затечености и неспремности за тумачење стихова измаклих са устаљеног хоризонта смисла који допушта и подржава стање културе, међутим, осећају се и данас. Зашто је Дис неоспорна песничка величина, то ни издалека, ни после читавог низа тумачења и књижевноисторијских коментара,

успомена савременика и оцена потомака, није сасвим јасно. Напротив, док је сасвим јасно који су све разлози давали маха сумњи и оспоравању Дисовог песништва, од питања граматике до ирационализма, разлози за учвршћивање вредности његовог стиха у књижевном памћењу остају довољно загонетни да би још увек представљали изазов тумачењу. Није, разуме се, тајна, још мање је загонетка то да неке Дисове песме наилазе на опште допадање и да су омиљена лектира, али зашто његово дело прате углавном увек иста књижевноисторијска уопштавања о песништву српске модерне? Како то може бити довољно да се утврде основни разлози да се српска поезија не може замислити без Диса. Чак је и уобичајено издвајање неколико свима познатих песама заправо знак колико се потцењују врлина и вредност читаве збирке *Ушитољене душе*, јединствене песничке целине каквих има свега неколико у историји српске поезије. А када би се темељније проверило стање разумевања и ових најомиљенијих песама, можда би се показало да је усвајање дубљих слојева значења и смисла далеко мање напредовало него што би то морао да буде случај када је о класику савремене српске књижевности реч. Драма тумачења не само што је остала у сенци најранијег спора о душевном здрављу аутора и његове поезије, већ са ретким изузецима, а можда заправо једним јединим, те драме готово да и нема.

Проблем је, међутим, много лакше најавити него му одиста прићи, нарочито уколико ни-

је прилика за детаљно претраживање критичких судова изречених о Дису, и још више за испитивање једне слике о њему која је изграђена на основу анегдота и успомена и која се, као демон, обрушава на сваки озбиљнији труд тумачења. Тог демона и предрасуда нису били поштеђени чак ни најозбиљнији интерпретативни напори. Чак и ту где треба да се утврди Дисова важност и песничка величина искрсава његов чудновати лик и пре него се стигне до највеће дубине смисла његових стихова он сам се по маља кратковид, бркат и недоучен, боемски расположен, неозбиљан и неамбициозан, те како с цвећем у руци јурца око своје младе жене, иште хонорар за песму коју је тог часа у редакцији нашкрабао, или седи с друштвом у кафани док му други тумаче велике светске песнике и преводе их да би ишта разумео... Каква неподношљива којештарија. И када је таква слика изграђена, а затим још и довршена суровом оптужбом да је „лажни модернизам” плод болесних нерава писца који чак ни свој језик не зна, да је његова поезија ћорсокак и зараза, онда се простор између осуда и беде сећања толико сужава за озбиљно и далекосежније тумачење да је врло тешко сачувати право да се о Дису пише једнако као о Бодлеру и Рембоу, Хелдерлину и Рилкеу. А управо је то нужно, и све што се напише са мање труда и хтења, нарочито још ако се у то уплете препричавање трачева и бедног отиска успомена, не вреди ништа више но да стигне до првог коша за стару хартију.

Ако је херменеутички патос овде нужан, онда он мора бити и оправдан, па се зато у тумачењу мора кренути од самога почетка, а то, када је о Дису и о *Утїойљеним* душама реч, ствара непремостиве тешкоће већ на првом кораку. Јер је у прологу ове збирке једна од песама које, са једне стране, плене лаким распоредом основних слика и значења (толико очекиваним и претвореним у опште место једне врсте антрополошког и есхатолошког песимизма да то није вредно додатног коментара), а са друге обилују изразима који не само да представљају проблем, већ је њихова смисаона одгонетка увелико изостала у веку који је сада за нама. „Тамница” Дисова је, дакле, са једне стране одлична литература за адолесценте који у својој побуњеничкој лектири траже управо такво штиво у којем ће препознати и потврдити своје рâne, младалачке патње због тога што свет изневерава наша очекивања, али је и зрели плод, мало ремек-дело, у којем би се од више појединачних блиставо пронађених и узајамно повезаних израза могла изградити посебна филозофија живота, мишљења и певања. Али истргнута из *Утїойљених* душа „Тамница” не говори све што има да каже.

Уколико се у исти мах препозна и остави по страни да „Тамницом” влада ~~исти~~ симболички порив који у самом корену јудео-хришћанске традиције гради и затим чува слику човека као палог анђела, песма која отвара збирку *Утїойљене* душе пружа прилику за сасвим другачију егзегезу. Иако се на слику човека у све-

ту може осврнути уз помоћ почетних стихова Дисове песме – *ѿо је онај живоѿи, гђе сам ѿао и ја* – ипак је поред алудирања на најшири хоризонт не само једне традиције одлучујуће то што је Дис такво сазнање одмах ставио у досег песничке моћи. Поглед на самога себе човека који је упознао живот води до језиво-сетне пресуде сопственим изгледима, али се у тој пресуди отвара могућност песничке дубине. Пад се већ одиграо, а уз помоћ тог *и* онај ко је пао повезује се са другима. Судбина у животу као пад је закључена и она представља општу форму постојања у свету. Она ослабљује човекове изгледе, али не укида разлог и могућност поезије. Књижевноисторијски, пад је сам по себи традиција која се у нашем песништву види као један посебан прстен од Његоша до Диса, а у светској књижевности од библијског мита до Милтона, после кога пали човек херојску прошлост мења за грађанску узнемиреност. И Дисов пад се одиграва у грађанском животу коме су у *Уѿоѿљеним душама* само придодате слике туробне идиле и пасторалне смрти. Упркос томе што се ова уводна слика лако разумева и контекстуализује, чим одјекне други стих „Тамнице” проблеми тумачења намножиће се толико да до краја *Уѿоѿљених душа* траје драма разумевања. То од тумача заправо захтева да се у сусрет Дисовим стиховима отисне са вољом да се каже више од онога што пише у њима.

Други стих „Тамнице” одређује да се пало с *невиних даљина*. Наравно, проблем је у томе

што се даљинама даје својство које оне не могу имати. Претпостављена невиност при томе могла би бити супротна хришћанском предању о наследној кривици зачетој Адамовом побуном против Бога. Будући да она остаје везана за даљину а не онога ко је пао, песник се заправо не излаже опасности да тај грех побуне понови на песнички начин, оспоравајући разлоге и праведност суноврата. Основни положај онога ко исписује први стих Дисових *Уйойљених душа* одређује изостанак ове побуне, па би се консеквентно могло рећи да ње није било ни у оном постојању које претходи паду, као што ни после пада нема оне типичне скрушености бића сведеног на овоземаљску, па још уз то и људску, превише људску судбину.

А шта уколико се пад схвати у распону судбине душа какве дочаравају будистичка учења или Платон? Проблем самих стихова, међутим, не решава се олаким позивањем на духовну историју човечанства и тривијалност већ познатих схема. Са моћном сликом Дисове „Нирване” ваља учинити нешто више од тога, а о Платону ће тек бити речи у једном бољем интерпретативном аспект, па ипак је одлучујуће што разлога за то нема довољно у самој „Тамници”. Дис је изазов по себи, а не по препознавању различитих традиција у којима се може мислити оно што је у његовом стиху записано. Пад се одиграва у животу, па се морална динамика сагрешења онтолошки пребацује из чисте оностраности у неки ближи, егзистенцијални предео.

Шта такво померање заправо значи? Проблем је са једне стране у изразу, са друге стране у смислу, који су, и један и други, померени. То померање је рад песништва, али не само у облику и језику, већ једнако тако у смислу и уметничким последицама самог певања. Открити једно без другог заправо је исто што и ићи на извор са судовима који имају дршке, али немају дно па се могу носити, али се ништа у њима не може донети. Никада померање само по себи није одговор, треба видети где се стигло том помереношћу. Бити померен не значи ништа.¹ Проблем је, дакле, у квалификацији даљине, која је узрок, услов, извор или само предео невиности па себе намеће судбини палог као његова боља прошлост или далека нада у повратак нечем бољем: невина даљина боља је од кривице у близини. Да ли се након пада доспева до близине која није невина и да ли је неизречена претпоставка кривице нужна да се разуме својство ове невиности? Да ли је невиност уопште могућа уколико већ није претпостављена оптужба, а осуђујућа конотација пада као пресуда исписана на небу које наткриљује, као даљина, свод живота? Софистика аргумената о којима се у самим стиховима ништа или сасвим недовољно сазнаје, или успорена дијалектика са којом се

¹ Чак ни Фукоова рехабилитација померености и њено враћање у поље прихватљивости и друштвеног ума није казало ништа о самој померености. Види Мишел Фуко: *Историја лудила у доба класицизма*, Београд, Нолит, 1980, прев. Јелена Стакић.

може осмишљавати и преоцењивати сваки суд дозвољен и могућ у овом песничком материјалу, све то подлеже строгој забрани као и свако домишљање. Забрана важи и за увоз из филозофије, утолико пре што у тумачењу књижевности код нас ретко има довољно стрпљења и воље за мишљење. Нема отворености чак ни за историју мишљења, а камоли за поступно развијање аргумента до оне мисаоне јасноће и убедљивости у којој тумачење престаје да буде привезак читања и постаје важно као такво.

И док би се о природи односа невиности, од моралне клаузуле до онтологизације положаја који је обезбеђује, могла наставити врло учена расправа у којој се у најмању руку систематски пропитује услов невиности и воља за деловањем, а затим исто тако разлог праведности, однос егзистенције и пресуде на небу, све до последњих консеквенци раскола метафизике и егзистенције, тумач и читалац *Утјољених душа*, па чак и само „Тамнице”, има другачије задатке у српској култури, али неки од њих су можда и тежи од ове врсте апстракције. Колико год далек, тај захтев којем треба удовољити није невин у односу на саме стихове у којима хоће да разоткрије и оправда разлог Дисовог песничког трајања. Али после ове невине даљине херменеутичког погледа на Дисово песништво следи *и*ад у тумачење, неопростива кривица у близини тумачења стихова.

Само три строфе касније појавиће се у знању, односно незнању, песничког субјекта двој-

ство: онтолошка сврха што звезде беже (*да се сѣвара небо и свод*), или гносеолошка кривица (*моја глaвa рaђa сaв свeшћ jаdа*). За звездама, међутим, остају *боје месѣа* и *даљине* и визија јаве, у томе је сада живот његовог бића у коме су оне *невино везане за сан моје глaвe*. Још две строфе касније песник каже

И ту земљу данас познао сам и ја
Са невиним срцем...

Дијалектика невиности у овој спознаји, међутим, тек је претпоставка да он почне да живи *као сѣара ѣајна* са христоликим *венцем снова* на глави, што невиности даје нови лик, све док се не дође до стихова:

И да слушам биће
И дух мој у свему како моћно спава
К'о једина песма, једино откриће;

Не само да су питања спознаје и открића повезана, а израз *слушам биће* потпуно натопљен оним значењима које је савремена филозофија током двадесетог века претворила у своју опсесију и којима је тешко одолети а да се тумач не дохвати Хајдегерових текстова о поезији и препусти убитачно тешкој расправи о моћи поезије и домету песничког мишљења, већ се на хоризонту ових стихова појавила једна ексклузивна аутопоетичка ситуација.

Потребно је да се у стиховима види оно најважније што човек о човеку и за друге људе, који су по своме бићу читаоци, говори. Није то, дакле, само питање невиности, а и оно би већ

било довољно када је постављено између невиности даљина, невиности везивања за сан једне главе и невиност срца која је у овој култури увек у опозицији са оним што се у глави и због ње дешава. Све што је речено у Дисовим уводним стиховима води до ситуације песме као јединог открића, и пошто је „Тамница” песма у којој је то речено, онда је песма која је једино откриће о којој се говори у претпоследњој строфи управо смисаони хоризонт саме „Тамнице”. То што је на први поглед најједноставније, заправо је и најтеже разумети до краја, као што је тешко прихватити да је однос етике, *невиности*, и ауто-поетике, *јесничког открића*, размера најзначајнијег смисаоног и обликовног досега *Ушойљених душа* Владислава Петковића Диса.

Пред тумачем су два пута. Док можда сме да привремено остави по страни све оне импликације које следе из питања невиности, а има их посебно много, штитећи се предрасудом да је то више посао филозофије него песничке херменеутике, ових аутореференцијалних одјека се не може ослободити осим уколико не испусти из вида саму поезију. Истина, ствар је већ и са невиностју непоправљиво претешка и сва духовна историја човечанства није успела више него да дода једну врло велику фусноту уз разлоге против неправедности патње које износи Јов. Ипак, проблем невиности појављује се као нека врста скривене нити која води кроз читаву књигу. У песми „Она, и њој” *безазлена невиност вечијо јати и сирада*, у „Разумљивој песми” мисли бледе

Губе се у небо, у свет хармонија,
У облак, у звезде, невинне погледе

да би, као да треба да се спроведе неки беспрекорно прецизан план по којем се развија аргумент невинности, поткрај збирке у песми „Распадање” следио коначни обрт:

Сад немам више високих обмана,
Невинних мисли и кринова бели’;

Ако невиност повезивања са сном главе, а нарочито невиност срца обезбеђују етичку привилегију песнику, онда је оваква дијелектика невинности омогућила да се читаво устројство света, његове спознаје и израза који једини преостаје песнички повежу у један неразмрсив чвор. Својство невинности, које од даљине стиже у највећу близину, у само срце, дакле претпоставка најширег обухватања невинности и њено ишчезавање пред крај свеколиког певања у том свету, говоре о исходу односа искуства постојања након пада и песме, погледа и мисли.

Да је овде реч о збирци песама у којој је план целине развијен са прецизношћу без преседана у српској поезији, са прецизношћу која плени као да је мишљена да и сама буде читана као таква и да буде песничко средство, да се управо у систематском развоју онога што је песничко открије још једно својство поезије, то је српска књижевна историја успела да доведе у сумњу па чак и одбаци због слике самога песника коме се не верује да може имати највећу метафизичку дубину. Допринос тумачења стихова уживању у

поезији треба да поштовање за Диса обнови у оном што је најтеже, у поверењу да се о његовом стиху говори као да од сваке речи зависи судбина песништва.

План целине се ипак не само нужно, већ и посебно добро види када се кроз читаву збирку прати све што је речено о песми. Није реч о једном успутно добаченом симболичком отиску песништва у песми, већ о самом средишту песничког процеса који се из стиха у стих развија. Егзегеза, међутим, која би сада хтела да идући управо од стиха до стиха посведочи све што је ту речено, заузела би простор читаве једне опсежне студије па ће то у овом поступном и исцрпљујућем начину, колико год он морао бити важан и потребан, морати да буде препуштено другој прилици, и ова напомена мора се подразумевати све до краја овде предузетог истраживања. Као један екскурс до битног мора се рећи тек да су аутопоетичка нит и систематика представљања песника и песме окосница читаве збирке. У песми „Она, и њој” ће *йесник дозива-йи йебе, мада си йамо ѓоре*, а затим следе „Стара песма” и „Песма”, које од наслова до тврдње да се *ми'со буди, ал' к'о мис'о йесникова* показују рађање песме:

То је песма коју рађа мис'о моја и сећање,
То је песма мојих дана и часова и прошлости,
То је песма стара, тешка, једнолика к'о
кукање,
То је песма са згаришта идеала и младости.

У већ поменутој „Разумљивој песми” мисли бледе и губећи се у небу стижу до звезда и невиних погледа. У „Највећем јаду” тврди се на почетку *Ја знам једну ђесму*, а на крају то води и до *ђесме јунака*. (Ову *сѣару ђесму* и *једну ђесму* коју зна треба запамтити у вези са оном песмом која ће бити заборављена на крају збирке *Уѣо-ѣљене душе*.) У „Првој звезди” ту су *изѣубљене ђесме*, да би се преласком са циклуса *Кућа мрака* у циклус *Умрли дани* програмски у насловној песми збирке „Утопљене душе” срела *моја лира са њеном лейоѣом*, / *Туѣом и срећом*. Ту иде и *несрећа сонейѣа* из „Првог загрљаја” а затим читав мали каталог једне одбачене обичности:

Песме сунца и облака
и анђела и јунака
и младости и пролећа:
То је била песма страха
И ѣадања и уздаха.
То је била песма јака.

Следећа је песма „Сећање” у којој песник вели:

Ја осећам њу и песму једну,
Што је младост к’о свој терет има,
Песму чудну, нејасну и чедну,
Песму снова, песму о срећнима.

Ја осећам... и у часу махом,
Песма стаје, угаси се, свене:
Појави се живот с тешким дахом,
И све оде у сан, успомене.

Динамика односа песме, живота, сна и успомене више пута се мења у целој збирци. Пре но што се читалац навикне на паузу у развијању овог аутопоетичког низа, у „Утехи” се открива другачији правац губљења мисли, која *несїаје и їоне / У долини їлача* а не више у небу, па *док мис’о сїава* следи романтичарска слика љубави на крилима ноћи која *собом носи разлуїану лиру*. Након „Приче”, у циклусу *Тишине* следи опет сасвим програмска „Песма без речи”, да би се потоњи циклус, *Недовршене речи*, који произлази из ове дијалектике израза и тешкоће изражавања, завршио (после песама именованих у наслову као песма) последњим стиховима песме „Глад мира”:

Јер још чујем над главом ветар како свира
Песму празну к’о утеха, тешку као пад.

Кренуло се од пада да би се стигло до песме која је једнако тешка. У томе се уједињује аутопоетички лик *Уїїойљених душа* са целином збирке. Почиње се дијалогом пад/песма и окончава закључним односом песма/пад. Онај коме је на почетку ових аутопоетичких трансформација песма уз невиност срца могла да буде прибежиште, остаје у коначном расколу песме, сазнања и живота: оно што је без речи и од недовршених речи остаје једнако тешко као пад. Не може се читати спокојно Дисова збирка док се пред очима онога ко разумевајуће гледа одвија читава ова аутопоетичка историја. И не може се читати Дисова поезија без обзира на то шта је за њу песма, не само зато што је ту нешто о

тој поезији битно и пресудно речено, већ и зато што читава ова историја припрема епилог целе збирке, *Сан*, у којем је једна од најлепших песама српске књижевности. Завршна песма *Уио-иљених душа* не може ни да почне док нека друга, неизречена и у претходним стиховима за догађај губљења припремљена песма не буде изузета из онога што казивање може да постигне. „Можда спава”, дакле, почиње тек онда када је омогућено да се каже оно што је најтеже о судбини песме. Уз „Међу јавом и мед сном” Лазе Костића то је најјаче и најпознатије извориште ауторефлексије, сушти аутопоетички исказ у стиху, али поврх тога и извориште највеће загонетке:

Заборавио сам јутрос песму једну ја,
Песму једну у сну што сам сву ноћ слушао:
Да је чујем узалуд сам данас кушао,
Као да је песма била срећа моја сва.
Заборавио сам јутрос песму једну ја.

Која је то заборављена песма, како је заборављена и зашто се више не може чути? То је највећа загонетка српског песништва, а нарочито остаје онај тежак утисак који ствара најтужнији аутопоетички одјек у српском песништву: да је песма била срећа сва. Тек после песме празне као утеха, тек тамо где више ништа не блажи терет и муку постојања, пада у живот, тек ту се јавља песма која је пре заборава срећа сва, или се тек након заборава таквом причињава. Ако је аутореференцијалност икада производила више смисла и показивала да то

није пука рефлексива о песништву већ један дубок егзистенцијални удар који поред сазнања ствара и сам стих, и зато није могућа изван самообликујућег саопштавања, онда се то дешава у овом прстену од „Тамнице”, самонајављеној у „Тамници” као *једина њесма, једино ојкриће*, до самопорицања у „Можда спава” којим је извршена драматична супституција: на место песме из сна која је заборављена долази најлепша и најтрагичнија балада, сама „Можда спава”. То је онај златни час у којем се истина аутореференцијалности раскрива и самоприказује као вредност.

Могућност да се у самоодрицању каже више него у самопредстављању врхунско је средство модерне уметности. Та нова песма, која замењује *сјау њесму* коју је имао у сну, ту је да уз коначну драму песничког постојања објави и завршну узалудну наду да драга, која је у претходним песмама утврђена у наслеђу као мртва драга, можда ипак живи и доћи ће после *овој сна*. То истовремено затвара положај саме песме „Можда спава” спрема тог сна и читаве збирке, али и њену спознајну динамику чини сасвим другачијом од барокног топоса „живот је сан”.

Централна фигура Дисове збирке није човек као такав, него песничко биће које ствара сав свој јад, коме се између снова и туге шири простор стиха, то је песник чији дух је уснио песничку утеху и једну стару песму да би и кад она ишчили проговорио једним новим *можда* и стигао до коначног песничког хоризонта узалудне

наде. Песник је овлашћен за посебне, песничке врсте самоосећања, тек је њему доступно да слуша биће и сва одређења томе додају егзистенцијалне, епистемолошке и поетичке нијансе – као што су да то чини у погледу сопствене снаге, пред зовом гласа тишина, говора шума и дивне, али мртве драге у времену после романтизма, те напокон изгубљених снова и заспалих висина, како стоји на крају „Тамнице”. Од те уводне уснулости до завршног *можда сјава*, Дис пише лирску расправу као дијалог песника са собом као палим човеком. Песник је у његовим стиховима невини титан који без правог ужаса и коначне резигнације прати све оно тужно, најтужније од чега се живот састоји, распоређено између смрти и љубави, између раке и света, мртве драге и сна, између поништавања самог људског бића и свега што постоји. Мир о којем на више места говори знак је песничке трансценденције. Врлина и вештина да се на релативно малом броју ситуација, а све оне имају исто основно емоционално усмерење, развије тако велика моћ песничког дочаравања различитих визија истог исхода, једна је од кључних одлика Дисовог стиха и тек она показује сву моћ његовог сасвим особеног артизма. Да често истица на мелодиозност његове поезије није здружена са делатном моћи дочаравања, а она подређена овом општем тону мирног и врло често сасвим иронично преокренутог стања које не постаје очај, у једном изразито модернистичком, оксиморонском семантичком поигравању, од дело-

вања те мелодије не би било ништа. Обликовање и уобличеност стиха ни издалека не би имали исту снагу да у поље иронијом ублаженог света и ужаса нису пројектовани сам песник и поезија, па тако они нису остављени изван процеса живота и његовог обликовања, већ су у његовом средишту. Са друге стране, управо зато што није само подложен свету већ и надлежан за његово песничко уобличење, песник није само немоћни страдалник већ је и један надмоћни известилац који отклоном од трагедије у поезију, као да га је сам Ниче у *Рођењу трагедије* на то упутио, заправо себи прибавља нужни размак између судбине, егзистенције и доживљаја. То допушта да он говори са миром који плени и духовитим цинизмом који не оставља на миру, па је Дис велик не зато што је туробан и мрачан, јер он то није као што његова песма не би ни требало да буде, већ је велики песник зато што у најгорем чува мир и простор песничког самоостварења. Пошто песничко биће у његовим стиховима не резигнира, то ни поредак света, у којем је све већ најгоре и свака је лепота мртва, ипак није у сваком погледу изгубљен. У погледу поезије, Дисови стихови су отворени за стварање. И упркос томе што је смисао постојања у свету задат као несрећа живота и трагедија смрти, у погледу смисла Дисова поезија је отворена за стално богаћење дубљих симболичких нивоа.

Дисов читалац заправо је савршена жртва: он је тај који уместо песника проживљава сав

терет постојања, да би и њега песник у чину обликовања поезије спасавао. Сатрвен и спасен у исти час – то је лукавство песничког ума да се уз помоћ аутореференцијалности читалац препусти поезији као таквој и доведе у стање једне одложене и контаминираних екстаза која током читавог века није престала да делује. Зачуђујуће је да је само емпирицистичка искључивост, усмереност на представљени свет у песми, или пак формалистичка искључивост, опседнутост песничким средствима самима по себи, учинила да се оно најосновније упркос томе што је неприкривено у Дисовом стиху изгуби из вида. У том погледу нужно је другачије читање поезије Владислава Петковића Диса, а питање онога што је скривено тек се после овога помаља у свој својој пуноћи.

Пажљивије повезивање два различита егзистенцијална проспекта, човекове изложености судбини и песничког обликовања, судбине стиха у таквом животу, дакле однос живота и стварања, даје нову димензију слици пада. Јер тек из позиције ствараоца види се смисао одређења пада у живот, а не пада у свет као пада у овоземаљско постојање. То није пад само са одјеком хришћанског предања, већ један другачији суноврат који се одиграва у животу јер се у животу ствара сав јад. Није сам живот јад као такав него *моја ѓлава рађа сав свей јада* каже песник.² Било би сувише једноставно извести

² Што је блиско Лази Костићу јер *ишо је души ломило крило* у „Santa Maria della salute” *све је шо с ове ѓлаве*. Да је

коначан закључак како је сав јад песнички створен, па је то јад песника. Врлина Дисове аутопоетике је управо то што остаје отворен простор не само егзистенције, нарочито грађанског живота, већ и онтологије, па се свемир и сам Бог не могу ослободити кривице. Драма невиности срца и невиности даљина се овде не укида и не разрешава, већ појачава. Аутопоетика није ту да умањи, него да увећа смисао, она није ту да укине амбиваленцију, већ да је продужи у једном посебном, привилегованом симболичком простору какав представља песништво као такво. Сва је стварност у њој још стварнија јер је је у њој и сама поезија стварна.

Тек када се у опозицији срца и главе, даљине и блискости, невиности и јада разуме како глава и ствара јад и песнички дела, добија не само „Тамница” већ и читава збирка *Ушћољене душе* потпунији смисао. Зато се у њој уз поезију може везати *дах ошкровења*, *дух* који у свему *моћно сјава*, али не спава без снова, као што се програмски жели у насловној песми „Утопљене душе”, већ спава моћно пошто се има у сну то што је песма и песничко. Коначна криза изласка у свет могла би да наступи тек када се изгуби та песма из сна, али онда на њено место стаје једна нова песма узалудне наде у којој упркос свему остаје траг романтичарске слике мртве драге. Узалудна нада претворена у нову пе-

Дису стало до књижевноисторијског низа не показује само песма посвећена Војиславу Илићу, већ много више одјек Његошевог стиха у „Сећању”.

сму, то је Дисово решење немогућег као новом песмом продужене узалудне наде. Стара песма је успомена које се не сећа, нова нада која се не обистињује али постоји. Када се *све* зна, овде је управо то случај, шта још преостаје него да се упркос апсурду покрене *све*, а за човека који је недовршено и несавршено биће, то је онтолошка перспектива наде.³ Из апсурда у којем завршава разумско пропитивање хришћанске вере и апсурда у којем завршава свака филозофија егзистенције нема изласка, али то поезији не може да нашкоди. Дис није престао да верује у поезију, а модернистичко испитивање граница изражајних моћи још није узело толико маха да песме без речи и недовршене песме буду заиста такве. Дис не чини оно што у песмама говори, то је тајна аутореференцијалности. Иако је песма заборављена, песма није немогућа: могућа је управо најлепша песма. *Сви Крићани лажу*, и управо тако свака аутопоетика лаже у бољем смислу речи: она не чини то о чему говори и то што предлаже. То је моћ поезије, да њу сопствено самосазнање не онемогућује. Излазак из једног света песме, старе песме, улазак је у други,

³ Од сна до песничке трансценденције, од слушања музике до духа утопије и од саморазумевајуће и самоуздизуће егзистенције до онтологије имагинарног, једини начин да боља страна људске природе саму себе захвати као узвишеност судбине, једини начин осим дубоке вере да се у самом постојњу умакне историји и она осуди на најбоље, остаје у домену наде. У томе се завршна Ничеова екстаза самообјављивања на парадоксалан начин додирује са највећом надом у филозофији, оном Ернеста Блоха.

па ту на крају *Ушћољених душа* почиње нови песнички простор. То је тренутак који књижевна историја збиља мора узети у обзир, само га мора боље и другачије одредити. Динамика старе и нове песме, појачана и на другим местима *Ушћољених душа*, преселиће се у пролог *Лирике Ишћак* Милоша Црњанског и тако обезбедити онај континуитет поетичке промене који се не мора ишчитавати уз помоћ књижевноисторијских акциденција и изјава, него из самих стихова. Тај додир Дисовог изласка из *сћаре њесме* и Црњансковог пристајања на *мало нове њесме* показује укупни правац развоја историјске поетике између модерне, као раног модернизма, и рађања експресионизма, као прве фазе развијеног модернизма.

Ако је у песми по којој је цела збирка добила назив привремено тражио спавање без сна, онда оно што је на крају збирке још увек имао у сну, и тек тада заборавио, јесте такво да на њега делује као да је то његова *срећа сва*. Завршни песнички чин, „Можда спава”, уздиже се из наде која савлађује извесност сазнања о смрти, а то је више од романтичарског сусрета са мртвом драгом. У романтизму немогуће је дато као такво, оно је ту и једном покренуто оно се као такво и остварује. Модернистички сусрет са оним што не може доћи захтева сасвим другачије посредовање. У модернизму песничка воља не поништава немогуће тако што се немогуће догађа, модернизам не може да омогући немогуће. Модернизам му иде у сусрет управо као

немогућем. Модернизам је сусрет обликовања са немогућим које се по први пут представља управо онаквим какво јесте, као непредстављиво.

Све је немогуће, а ипак нужно је све. Хоризонт Дисове поезије допушта дијалектику једне потпуности смештене у ово *срећа сва*. То све остаје Црњанском управо као *и видех све* из „Пролога” иза којег следи *мало нове ђесме*. То све је од антике најважније одређење што га мишљење може понудити и уколико *све* не може да буде досегнуто у начину мишљења, антика не може да почне филозофски да мисли.⁴ Све је код Диса остало у досегу песме тек пошто је у „Нирвани” испитана дијалектика тога *све* од мора која су *сва усахла* до односа *све* и *никада*:

И све што је постојало икад,
Своју сенку све што имађаше,
Све што више јавити се никад,
Никад неће – к мени дохођаше.

Али док се овде очекује репертоар материјалних ствари које остављају своју сенку, Дис наставља чудесни каталог посете, па после усахлих мора и мртваг ветра, *среће* мртвих душа, сна мр-

⁴ У почетном ставу Талесове филозофије да све настаје од воде је „садржана мисао: све је једно”, па на основу тог „разлога Талес слови као први грчки филозоф” јер је „видео јединство бивствујућег”, а то ће рећи прекорачио „живе ограде искуства” да би своју „мистичку интуицију” изградио у „метафизичку догму”. Види Фридрих Ниче: *Филозофија у ђрађичном раздобљу Грка*, Београд, Графос, 1979, прев. Божидар Зеџ, стр.19-23.

тве руже, долазе *сва* мртва пролећа и мртви мириси, мртва љубав *из свију* времена, па следе умрли облаци, мртво време с историјом дана и на крају и сами *погинули зраци*. Све је то непредстављиво и управо то Дисов стих намерава да представи. У тој непредочивости он себе представља као модернизам. Трњење светлосних зрака враћа не само питање метафизике светлости него се слика генезе као раздвајање светлости и таме мора осумњичити за смрт светлости. Умире ли нешто што припада изворном акту стварања хришћанског бога, шта онда уопште може да постоји? И зато се после погинулих зрака јавља оно што је притиснуло *сву селену*, дакле нирвана. Дисова представа нирване која има

Поглед који нема људско око:
Без облика, без среће, без јада,
Поглед мртав и празан дубоко.

потврђује да нирвана нема оно исто што је у слици света који јој претходи већ умрло.⁵ Али *ѿај ѿо҃глед*, *к'о* кам пада на њега и снове, на будућ-

⁵ Вредело би када је реч о овом *оку* додати да упитан „у којем смислу се каже да свијет није ништа” сам Буда каже да у смислу у којем „свијет није ништа ни по себи (*attena*) ни за себе (*attaniyena*), каже се да свијет није ништа. А шта то”, наставља Буда, „није ништа ни по себи ни за себе?” и одговара „око”, па затим наставља „призори”, „видна свијест”, „видни доживљаји” и остале врсте доживљаја, „а ни осјећај који настаје на основу разумијевања доживљаја”, што Бикху Нјанађивако (Чедомил Вељачић) није пропустио да повеже са Хегелом и Сартром. Види „Проблем ништавила у будхистичкој философији”, у Бикху Нјанађивако: *Будизам*, Београд, 1977, стр. 221. и даље.

ност, далеки простор (који је био одређен невиношћу у „Тамници”) *на идеје, и све мисли нове*. Тако је у погледу нирване одређена судбина нових мисли. Одмах затим, по композиционој логици која влада *Ушћољеним душама*, следи „Престанак јаве” у којој *сви догађаји и стварности престају*, у којој се више ничега не сећа и долази *облик заборав*. У *Недовршеним речима* ће се категоријално *све шћо сам познао* (што такође има библијску двосмисленост) везати за њено лице

И на њему очи невиђене давно,
Старе неке очи к’о мисао што је.

У завршној песми овог циклуса, „Глад мира”, Дис каже *Ја сахраних све, и љубав*, чиме је отворен пут да се у последње јутро *Ушћољених душа* заборави *стара њесма* која као да је била *срећа сва*.

Величина великог песника види се у томе што он мора да на себе преузме *све* што је најтеже, па се тако *све* достиже не само у стиховима који омогућују величину завршне песме, него је *све* зачето још у „Тамници” одређењем онога што припада генези. Померању смисла пада (јер је плод његове главе) претходи слика која као да је преузета из саме *Генезе* где се описује стварање свода и раздвајање неба и земље.⁶ У одјеку *Библије* је зачето *све*, али у спуштању тога *све* на главу која *рађа сав свет* јада значи напустити *све* што има својства потекла од једне

⁶ Прва књижа Мојсијева, I, 6–8.

недвосмислене онологије у корист песнички проблематизоване спознајне и доживљајне неизвесности. Борба за све, која парадоксално води до коначног сусрета са песмом, велики је напор и хтење песничког духа коме је све што је мање од овог *све* недовољно – по томе се лакше но по ма чему другом виде велики песници.

Дису је у том помереном паду, између рађања јада и онога што је невинно везано за сан те главе из које се све рађа, остала земља, а то у његовом песништву значи врло много, јер се до краја збирке развија симболички репертоар места. Ту има три врсте карактеризација: од успутног помињања *земље* (уз коју иду *влађа* у „Она, и њој” и „Огледало”, одсуство звука и светла у „Идили” и „Јутарњој идили”, *цвеће* у „Гробници лепоте” и „Првој звезди”; и ови парови потврђују правилност која надилази случај) до њеног посебног значаја (као у „Пијанству” или у „Престанку јаве” где каже *Небо и земља више ми не смеђа*, што сједињује оно што је у генези раздвојено). Највиши симболички ниво обезбеђен је између екстатичног *И на овој земљи живој ме ојија* у „Разумљивој песни” с почетка *Ућољених душа*, и незнања да земљи *ћреба сунца, јућира и зоре* у песни „Можда спава” на крају збирке. Други симболички слој изграђен је у ресемантизацији места као у песни посвећеној Војиславу Илићу „На ономе брегу” где се тражи *место где сћанује срећа* и у „Разумљивој песни” место *где сћанује љубав*. На то се надовезују *кућа мрака и ћусћа кућа мирног, мрћивог мора* из

„Са заклопљеним очима”, па онда *кућа под небом* – онај *сѣтари сѣтан* из „Треће песме” (чему треба додати и *снова сѣтан* из „Глади мира”), са једне стране, а развијене слике гроба и леса које су расејане свуда по *Ушћољеним душама*, са друге. Од *влаге до покрова* потврђује се свет као *долина њлача* као што стоји у песми „Утеха”, али и овај библијски одјек добија одмах посебну обраду као *долина јада* у „Предграђу тишине” и *долина заорава* у „Јесени”. У Дисовој збирци, према томе, постоје чвршће везе између симболичких нити но што је то организација поезије на нивоу песме. На нивоу целине, *Ушћољене душе* су једна ретко чврста и убедљива, јединствена песничка визија.

Дисова песничка метафизика јединствен је тренутак српског песништва. Она може да се разабере тек када се композиција и преплитање дубљих симболичких нити испитају до краја. Нису одлучујући само односи песама и циклуса, циклуса и целине, већ свака појединачна смисаона нит води до хоризонта целине којем припада тотализујућа песничка свест. Једино она може да допре до онога за шта вреди рећи *све*. Симболички репертоар Дисових стихова у оваквој хиперорганизацији једнако захвата метафизички веома носиве појмове, или само емоционалне и амбијенталне, али се прави метафизички хоризонт Дисове поезије гради поступним развијањем целине која се види у семантизму читаве збирке и односима облика и израза, сна и успомене, памћења и заорава, зла и бе-

зазлености, старог и новог, прошлости и онога што је данас, невиности и блуда, тишине и говорења, умирања и лепоте, љубави и врлине, плаве и црне боје, трава и лишћа, покрова и неба, а више од свега звезда и очију.

Од невиних даљина до разумевања аутореференцијалности, целина *Ушћољених душа* богати се овим симболичким нитима и свакој од њих може се посветити једно засебно читање Дисове поезије. Али на почетку „Тамнице” постављено је питање на које се, имајући сада у позадини овог тумачења да *све* пише у стиховима, мора дати посебна врста одговора. Наравно, реч је о *очима звезда*, „немогућем” склопу којем ваља подарити смисао бољи но што је било какво тривијално превођење у обично искуство (звезде у очима, звезде које су као очи и сл.) или са пуком вољом да се средство, схваћено као књижевни поступак, претвори у циљ. Тек ако је метафизичка дубина Дисовог стиха утврђена у ономе што сама поезија говори, и у ономе како поезија саму себе представља и (под)разумева, тек онда тумач излази на херменеутичку зараван где сами стихови не могу више, но што већ јесу, помоћи сопственом смислу. Они не могу сами себе да протумаче до краја. О томе какво је својство погледа, какве су то очи што одсвакуд гледају у Дисовом песништву, и зашто то чине, одговор на то питање не постоји у самој збирци. Аутореференцијалност Дисовог стиха не води до трансценденталне поезије која сама износи своју истину као такву,

као што се то види у романтизму. Од Шлегеловог виђења песме о песни⁷ до Хајдегеровог тумачења Хелдерлина као „у једном изванредном значењу *песника песника*“⁸, износи се истина једне другачије епохе. Свако свођење једне поетике на другу заправо је лаж тумачења и насиље, у најмању руку мањак херменеутичке способности да се каже и домисли нешто другачије од онога што су већ рекли велики претходници. Да је све онако као што је било, па да између песме о песни у антици и песме о песни у бароку, и песме о песни у романтизму, *ауџојоезиса* пре и после модернизма не постоји кључна разлика, као што постоји између романтизма и модернизма, сва би поезија била сведена на поетичко мртво море, на понављање са варијацијама. У том случају допринос смисла остао би безначајан у односу на промене облика. Но није тако, а Дисова поезија прекорачује оно што сама о себи саопштава, то је њена модернистичка законитост. У томе се Дисова „Можда спава“ као песма о заборављеној песни и узалудној нади у немогући сусрет разликује од Костићеве „*Santa Maria della salute*“ као песни о песни

⁷ Шлегел каже “да у свему што представља представи и саму себе, и свуда у исти мах буде и поезија и поезија поезије”. “Фрагменти Атенеум”, у Фридрих Шлегел: *Иронија љубави*, Београд, 1999, прев. Драган Стојановић, стр. 59, фрагмент 238. Упореди и фрагмент 247. (Исто, стр. 61.)

⁸ „Хелдерлин и суштина поезије”, у Мартин Хајдегер: *Мишљење и певање*, Београд, Нолит, 1982, прев. Божидар Зеџ, стр.130. (Упореди такође стр.146.)

која је песничко сједињење и траг самог сусрета са мртвом драгом. Писане готово у исто време, ове две песме су најлепши сусрет у историји српског стиха. Од овог златног часа поезије историја књижевности, међутим, не ослања се подједнако на обе, већ се књижевноисторијски процес наставља у правцу који одређују Дисова збирка, али и „Спомен на Руварца” Лазе Костића.

Ушћољене душе су целина већа од збира свих стихова, песама и циклуса која се не може свести на сабирање појединачних смисаоних доприноса. Како да се разуме оно чега у стиховима има толико да се не може изложити не само у границама једног текста, већ се уопште не може херменеутички расветлити. Највећа симболичка напетост у збирци је везана за симболику и смисао *очију* и *погледа*, али се чак ни то не може у потпуности испитати и изложити. У Дисовој поезији постоји нешто више од онога што се у самим стиховима може пронаћи. Тумачење Дисове поезије мора да расветли процес који премашује иманенцију смисла. За све у Дисовој поезији треба открити, (пред)поставити један нови контекст који омогућава мишљењу да се размахне на начин који је користан за само песништво. Све се мора потврдити у песничком обликовању и мишљењу, али егзегеза иманенцији смисла треба да обезбеди оно што није иманентно самом стиху. Песништво је све што стихови носе у себи, али поезија није сама у себи већ у човековом духовноисторијском постојању,

па тако оно што стихови не могу добити сами из себе, то стичу на духовноисторијском хоризонту човековог постојања.

Довде досеже тумачење ослоњено на иманенцију смисла и књижевну историју, које строго говори само оно што у стиховима већ пише и оно што се у књижевној историји већ догодило. Али песнички израз је више од тога. Да није, сваки стих био би осуђен на прошлост и читао би се само из перспективе да је то била поезија. Песништво, међутим, укида билост јер човека као таквог издваја из историје као било које датости. Она то може једино уколико задовољавајући књижевноисторијске нужности и поетичке законитости искорачује у један другачији симболички простор. Тај симболички простор се отвара у стиху, али се у њему не затвара. То је поље трансценденције која омогућава да песништво буде нешто више од језичког изрази у стиху у истом смислу у којем је човек нешто више од меса и костију, мисли и осећања, у којем човек собом не отеловљује само једно конкретно биће већ читав свет живота и постојање као такво.

Однос иманенције и њеног прекорачења лако се везује за *поглед* јер гледање само по себи значи излазак из неког идеалног унутрашњег стања субјекта. Све се у Дисовој поезији види јер је *све* виђено. Од погледа на свет до погледа на поезију све се види јер је ту песник који гледа и оно што јесте и оно чега нема, и оно што његова глава ствара и оно што се отвара за неви-

ност срца. Све се види у поезији у којој песник гледа, то је иманенција смисла у Дисовим *Ушю-йльеним душама*. Та иманенција везана је за иманенцију модерног субјекта. Чак и највећи проблеми, када се нешто у сну види а онда на јави не, или само ишчезавање јаве, оно што се не може представити или појмити, као када изумире и смрт („Јутарња идила”) још увек је све то у знаку иманенције његовог увида. Но, у *Ушю-йльеним душама* није песник једино што гледа, ту су неке очи које њега гледају и поглед у којем се он види. Иманенција је у свом највишем домету превазиђена екстериоризовањем перцепције, очима које се приписују ширем стању бића но што је то песничко биће. Овде је биће као такво прогледало, од мртве драге до звезда, од трава до читаве селене, и очи су свуда, и у ономе што постоји у сну, и ономе што је удаљено од сваког постојања, као што је то нирвана. Да би се изашло из самога себе потребно је да оно што је изван прогледа. У завршној песми „Можда спава” Дис каже очи су *моја душа ван мене* и то је увод за једну другачију спознајну перспективу очију које њега гледају и воде га кроз живот. То је перспектива погледа

Изван сваког зла,

Изван ствари, илузија, изван живота.

Позиција овог *изван*, тачка је у којој се прекорачује иманенција смисла у Дисовој поезији и отвара једна нова раван.

До тада је у *Ушюйльеним душама* преваљен веома дуг пут. Он пада *са очима звезда* и себе

осећа у *погледу* *права*, стоји на почетку *Упо-
љених* *душа*. Шта је ту српска поезија добила, и
зашто је у тако отвореном поетичком простору
могућ обрт да те очи *види снага* док оне зову као
глас тишина? Још се не зна ни шта са *очима* и
погледом, а већ је нови терет неке посебне снаге
која види, и зова који има глас тишине, доспео у
песништво. Није ли то превише, и није ли сада
најлакше извући се уз помоћ чувеног ирациона-
лизма, који се пред недогонетљивим потеже као
да се вади зец из шешира? Испрва је ирациона-
лизам ограничен на оно што се види у свету који
дочарава Дисова поезија, али сада би уз пошта-
паницу „ирационализам” могли да се избегну нај-
већи проблеми у тумачењу, откривање онога што
није као такво написано у стиховима.

Уместо олако схваћеног и приграбљеног
ирационализма, први корак треба учинити у
„Разумљивој песми”. Она је посебно отворена
за читање као да је Дис несрећи читања које не
разуме покушао да изађе у сусрет и да помогне.
Ту се све лагано и поступно објашњава, од тога
да га и на тој земљи живот опија до тога да не
воли људе који ропћу и пиште, што он не чини,
и да га не боли оно што боли друге, да га туђи
јади не тиште. То није манифест егоцентризма
него проглас да његов јад није општи јад овога
света већ његов сопствени, посебан, из његове
главе, па каже:

*Када лућам моје мисли бледе
Губе се у небо, у свети хармонија,
У облак, у звезде, невине погледе.*

Невини погледи од почетка ове егзегезе сапињу семантички лук који обухвата читаву збирку између „Тамнице” и „Можда спава”. У другим песмама ту су још и однос слепила и звука, гледања и оног што се чује, и пре свега феноменологија лепоте и њеног ишчезавања. Лепота је код Диса више него перцепција, али је однос ока и погледа важнији за спознају од лепоте као стања онога што је пропало, ишчезло, умрло. У „Гробници лепоте” Дис каже:

Заспале су благо њене очи дана,
Њене очи цвећа...

да би слика *она сјава* заправо била предујам за завршну песму збирке. Отварање из „Прве звезде” повезује очи као *две врлине, два црна мора* (а у „Плавим мислима” су *два засјала* ока која *рака добра, црна и дубока* није могла узети *собом*) и представљене су као *јуне сјаја*. Насловна песма „Утопљене душе”, која показује Дисов топос да се нешто налази једно испод другог (*испод живога светог умрлих нада; под видиком јада*), што је укупна, гробна симболика, оставља слику драге у непреобраћеном виду: *Њен поглед некад све што знаде рећи*. То неизговорљиво *све* било је, дакле, у досегу њеног погледа. Следећа етапа је опет у поетички посебно истакнутој „Песми без речи” која почиње иронично *Ево данас умор јаво на ме*, као да такав „пад” има смисла после оног великог *јада* на почетку „Тамнице”, али питање *Да л’ је било живога, и када* проширује дијалектику и

неизвесност постојања, а овај „пад” само је тренутак на путу до једног другог *ѿада*.

У „Песми без речи” други стих на исти „немогућ” начин гласи: *У очима ѿо҃лед заборава*, али све ће достићи врхунац у „Нирвани” која, као што је већ наведено, има

Поглед који нема људско око:
Без облика, без среће, без јада,
Поглед мртав и празан дубоко.

Антропоморфизам једне идеје, или персонификација једног стања, све то још увек не објашњава тајну тог осамостаљеног погледа. То се не види у песмама као што су „Са заклопљеним очима” и „Коб” у којој када више нема неба *очи за њим и не маре*. У „Распадању”, где су *невине мисли*, поново Дис даје један врхунски израз: *Мој свѣт̑ ме ҃леда ѿо҃ледом ѿрујина* (а дани су *ѿокривени сѣлином* и он има *једно ѿруло време*). У циклусу *Недовршене речи* у „Првој песми” на њеном лицу су

очи невиђене давно,
Старе неке очи к’о мисао што је.

Однос старог и новог овде се битно проширује и он би остао неразумљив да категорија старо није у „Можда спава” претворена у нешто поетички одлучујуће. На сваком кораку док се прате наведени Дисови стихови може се застати и тумачење битно проширити, али одлучујуће је то да је опет у завршној песми збирке врхунац успорене дијалектике и неразговорног значења. Стара песма, старе звезде и стари дан

су у сну у којем су *очи неке, небо нечије*, да би у следећој строфи било речено:

Као да је сан ми цео био од пене,
Ил' те очи да су моја душа ван мене.

Зашто је његова душа изван њега не може да се објасни сеобама душа, већ ситуацијом перцепције и положајем у свету. *Те очи* су њене, оне га по животу воде и гоне и долазе му у сан да га виде шта ради сам, наставља Дис, па се сада тумач мора определити да *моја душа ван мене* схвати сентиментално (као обраћање драгој) или онтолошки (као поглед који на њега пада утврђујући положај душе ван њега). Док у сну види, сада када је будан и када настаје „Можда спава” више не види. Преокрети показују моћ његовог погледа на јави и моћ његовог погледа у сну, да би једно поређење (њен поглед *ишћо ме гледа као из цвећа*) привидно требало да читаву ствар разјасни: њен поглед гледа „као” из цвећа, па ово „као” може да објасни све оне „немогуће” облике којима се пре тога Дис послужио, сви они постају у тропу „скраћено” поређење.

Сме ли се тајна Дисове поезије уништити повратком на стање поређења које је већ превазиђено? Оно што у поезији долази после стадијума поређења не казује исто што и поређење; сваким повратком на пређашње стање заувек се губи оно што је песнички већ достигнуто. Смисао који се обликује без тог „као” треба другачије утврдити. Утолико пре јер је завршни стих Дисових *Ушћољених душа* један од нај-

узбудљивијих и најтежих у српском песништву: *Можда сјава са очима изван сваког зла*. Бити изван сваког зла, то се може само уколико се етички захтев прошири уз помоћ песничке онтологије која омогућава да се усред света временитог сваковрсним злом, од пропасти лепоте и одсуства бића до саме смрти, отвори простор апсолутне блискости у жељи да она дође *после овог сна*.

Уколико је у оваквој егзегези обезбеђено уважавање Дисове песничке метафизике, тренутак је да се из иманентне херменеутике искорачи у херменеутички простор духовне историје човечанства. Између *ока* и *погледа* Дисова поезија стиже до самог средишта једне од најважнијих преокупација мишљења у духовноисторијском кругу којем припадамо. У том духовноисторијском озрачју песништво је моћ маште која замењује најстрашнији поглед. У грчкој митологији крилати коњ Пегаз, симбол песничке маште, рађа се из мора у које је Персеј завитлао одрубљену главу Медузе. Поглед на Медузу окамењује, док Пегаз на крилима маште уздиже, ослобађа песничко виђење. Ако је Медузин поглед симбол ужаса, онда је њему супротстављена моћ поезије. Дис се одиста не окамењује пред сликом ужаса, напротив, он се према њему односи са благошћу и иронијом па чак и када се жали и посведочава свој јад, видно је да га песничка машта, чак и ако га ствара ипак и преображава.

Питање погледа за старе Грке нераздвојиво је везано за одређење светлости. О светло-

сти се може говорити и у митолошким представама Персије и у источним религијама у којима она представља највиши час спознаје, али западноевропско мишљење сеже много даље у тумачењу метафизике светлости. „По способности исказа и могућности суптилне промјене метафора свјетлости је неупоредива”, каже Ханс Блуменберг, „и повијест метафизике се од својих почетака служила овим својствима”.⁹ Мењање и преобликовање ове метафоре иницирају промене у разумевању света и себе, додаје Блуменберг.¹⁰ Историју Блуменберг почиње од питагорејаца и Парменида, истичући да у Парменидовом искорењивању дуализма ”бивства и не-бивства, истине и привида, свјетлости и мрака” ваља уочити како „у суштини свјетлости мрак је уништен и превладан”.¹¹

Иако, дакле, Платон није први издвојио појмове истине и светлости из дуализма у којем се срећу, за њега је истина светлост на самом бићу и када се захвата у сазнању оно у својој највишој форми извире из мирујућег мотрења, додаје Блуменберг. У Платоновој чувеној алегорији пећине идеја добра „фигурира као сунце које све ставља у свјетлост”, па ако добро не постоји као такво, оно се са достојанством и снагом издиже у ономе што постоји.¹² Позивајући се у

⁹ Ханс Блуменберг, *Свјетлост као метафора истине. Упред-пољу обликовања философских појмова*, Никшић, 1985, прев. Богољуб Шијаковић, стр.4.

¹⁰ Исто, стр. 6.

¹¹ Исто, стр. 8.

¹² Исто, стр. 9.

овом часу на Хајдегеров текст „Платонов наук о истини”¹³, Блуменберг указује како се на „метафору светлости” ослонила „метафизика светлости”¹⁴ која преко Аристотела води до познато-античког новоплатонизма и гнозе. Након што покаже одлике Цицероновог мишљења, Блуменбергова повест светлости наставља се код Плотина и Августина, Филона и Антиоха, са посебним освртом на разлику светла првог и четвртог дана *Генезе*. Говорећи даље о односу ока и уха, Блуменберг открива како се ова метафорика развија „од виђења ка слушању, од метафора свјетлости ка метафорама ријечи, од метафоричког органа ока ка метафоричком органу уха”.¹⁵ Али овај прелаз није пука замена, он је, каже Блуменберг, увек повезан са „могућношћу слободе”. Око је у овој традицији мишљења слобода да се гледа, док је ухо нужност да мора да се чује, јер се ухо не затвара пред светом. Бука и бес до нас допиру као присила онога што у свету мора да се чује.

У историји мишљења, наравно, могућ је преокрет у овом односу двеју метафизика, али без обзира не то сасвим је јасно колико је обрт од погледа ка слушању на самом почетку *Умишљених душа* бременит смислом. Преокрет на почетку Дисове збирке отуда је преокрет који драматизује питање слободе и нужности. У

¹³ Види Мартин Хајдегер: *Платонов наук о истини*, Никшић, 1985, превео Милорад Љ. Миленковић.

¹⁴ Нав. дело, стр. 10.

¹⁵ Исто, стр. 44.

„Тамници” је између непознатости говору и слушања бића дошло до једне посебне супституције у којој су очи звезда и сам сјај који се види замењени новом метафориком слушања. Дисови стихови о *очима шћо зову као ѓлас шћишина* и као *ѓговор шума* откривају укрштање које даје смисао његовој *снази која види очи*. Снага његовог бића надилази метафизику светлости од које зависи успешност виђења, њој се отвара нови метафорички репертоар и један другачији метафизички систем. Дисовом песништву припада најбоља традиција мишљења, али је у њему овај обрт вреднији него у историји филозофије. Наиме, схватање слободе и нужности у односу ока и уха сувише је поједностављено ако се веже само за позицију субјекта. Ствар је управо обрнута, субјект који нужно *слуша* једину слободу у свету која није ствар слободе његове воље може доживети уколико *чује* оно што је неопходно његовом бићу. Зато Дисов песнички субјект у сред метафизике погледа уздиже метафизику слушања.

Можда би то остало далеко од херменеутичке пажње и оваквог тумачења да се у песми „Можда спава” не одиграва исти такав преокрет између песме што ју је у сну сву ноћ слушао, и очију у сну које гледају. Симетрија овог процеса на почетку и на крају збирке искључује могућност да је до њега дошло случајно, а однос песме која се слуша и виђења мртве драге показује раскол две врсте истине. Истина Дисове песме остаје у пределу који се не види, што нај-

боље показује песма „Највећи јад” у којој пре него што је стара песма заборављена каже:

Ја знам једну песму, и њу данас слушам.

да би продужио:

И та песма носи мени нове дане,
мада су к’о јуче и сад стари зраци.

Између слушања и старих зрака који, као што смо видели раније, такође умиру, у односу онога што се зна у слушању и онога што се зна у виђењу протиче песничка драма истине и са-знања. У наставку ове песме следи обраћање ср-цу и говори се о старењу које га није захватило, што допушта опет оксиморонски да се у *смртии живи*. Када се стигне до краја Дис тај предео мира обележава као *завичај мрака*, дакле поље у којем је суспендовано виђење, и док срце *сиа-ва у њределу мрака*, он оставља сунцу

Срећне дане

И велике жеље, још недопеване,

И буктињу вере, к’о песму јунака.

Песма јунака је песма дневне светлости и виђења, његова песма је песма срца која се слуша, али из стиха у стих се односи светла и таме, виђења и слушања све више компликују и ваља бити опрезан пре него што се за један семантички исход веже целокупан смисао стихова.

И у „Идили” постоји опозиција слушања и гледања. Сунце сија док чобан спава на обали, а затим, када у сну падне у вир и утопи се

Небо ћути, земља ћути, мир свуда влада;

Све је немо, тихо, вечно, нигде гласа.

Да је то нешто више од описа постаје јасно јер сунце сија као и пре, и вода блиста, али све је то *због̃ греха шћо учини река истѣа*. Истина је у немости, грех у светлости, па је однос двеју метафорика и две метафизике које их прате, доведен до највеће напетости. Иако се напетост не сме једнострано разрешити у корист једне могућности тумачења, она је неопходна да се разумеју очи које остају изван сваког зла на крају збирке. Свему овом додаје Дис у „Јутарњој идили” однос таме и светлости у страшном суду, са једне стране, а звука звона и очајног ропца у којем умиру греси, са друге (а у „Првој звезди” однос светлости и таме, те песме птица и *умрлих цвркуѣа*). Овај однос види се и када срце *пређе у усне к’о ветар у звуке*, да на крају песме „Г” *пољубац, к’о смрт, не види јауке*. У „Првом загрљају” је ту замисао *глуве смрти*, а у „Глади мира” се слушају тишина и мртви славуји, ветар који свира. У „Глади мира” која претходи завршној песми *Ушћољених душа треба нечујно да све прође* како би се стигло до краја:

Ја сахраних све, и љубав, осим мира глад.
Јер још чујем над главом ветар како свира
Песму празну к’о утеха, тешку као пад.

Тако је припремљена песма коју је у „Можда спава” сву ноћ слушао и коју узалуд покушава да поново чује. У том сну чуо је *арију* које се не сећа, ни ичег другог. Он сад нема своју драгу и њен не зна *глас*, каже, али би то могло да значи како је чуо њену арију, те је и песма у сну била њена, што сасвим мења смисао ових стихова и читаवे песме. Тада се у „Можда спава”

више не јавља песма која изражава истину његовог песничког бића, већ истину другог. У тој песми је био омогућен сусрет са другим као са мртвом драгом, и обратно, са мртвом драгом као са другим. Са очима изван сваког зла, то значи изван свега што припада овом свету виђења и погледа, то је онај простор етички сасвим другачије профилиран. Тек у њему могућ је сусрет са другим. Сусрет са другим није само онтолошко питање, већ и етичко, као што би приметио Левинас, па је онда неопходно не само омогућити постојање другог у свету у којем све умире, него је неопходно прибавити правду и истину да се етички осигура његово постојање и приступ.¹⁶ Однос лицем у лице Левинас предлаже да се дође до сврхе и функције говора,¹⁷ па док са једне стране критикује ову традицију од Платона до Хајдегера, са друге стране не оставља по страни ни „онтолошки империјализам феноменологије”¹⁸. За њега је „као прва филозофија онтологија филозофија моћи”¹⁹ и као таква она је филозофија неправде. „Насиље би, дакле, било усамљеност немог погледа, лица без речи”, коментарише Дерида па је у Левинасовом *Тојталитетју и бесконачном* „кретање метафизике трансцендирање вида слухом”.²⁰

¹⁶ Види Emmanuel Levinas: *Totalitet i beskonačno. Ogled o izvanjivosti*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1976, prev. Nerkez Smajlić.

¹⁷ Нав. дело, стр. 189.

¹⁸ Исто, стр. 28.

¹⁹ Исто, стр. 30.

²⁰ Жак Дерида: *Насиље и метафизика. Оглед о мисли Емануела Левинаса*, Београд, Плато, 2001, прев. Сања Тодоровић, стр. 36. и 37.

Раскол гледања и слушања показује супротности грчке и старозаветне литературе, толики да би слушање постало „схватљиво унутар хоризонта грчке образованости” морају се код Филона „људске уши претворити у очи” каже Блуменберг.²¹ У *Новом Заветју* слушање је пут ка коначном виђењу, којим се отклања ранија „апсолутна неугледљивост”.²² Кроз читаву историју средњег века деликатност метафоре светлости се развија, али она остаје на снази и од Бекона до Канта, или од Монтења до Вика. Светлосни принцип задржаће чак у своме називу доба просвећености (што се боље види у француском и енглеском називу: *siècle des lumières; enlightenment*).

Историју проблема Блуменберг завршава напоменом о томе како се код Бекона и Декарта у „идеји методе” светлост мисли као да стоји на располагању те се предмет проучавања не налази у светлости, но се њоме са одређеног аспекта обасјава.²³ Презентацију предмета Блуменберг „види” као исходиште модерне науке, што потврђује његово читање Хајдегера, чији је поглед на Платонову алегорију показао не само Платоново учење о истини, већ и питање слободе, па и статуса доброте. Истина која је била везана за једну темељну откривеност претвара се „у тачност поимања и исказивања”.²⁴ Хајде-

²¹ Нав. дело, стр. 46.

²² Исто, стр. 47.

²³ Исто, стр. 63.

²⁴ Нав. дело, стр. 32.

героv однос према грчкој филозофији почива на потреби да се оно што је она имала да каже „погледа” из једне другачије, предсократовске перспективе. Иако му је то заједничко са Ничеом, он га оптужује да је ипак само последња последица ове промене. „Ничеов појам истине показује последњи одсјај најспољашњије последице оне промене истине из нескривености бивствујућег ка тачности посматрања”²⁵, каже Хајдегер, али је и сам Хајдегеров дискурс обележен метафориком светла, а онда самим тим увучен у замку метафизике.²⁶

Утемељењем нововековне мисли око питања перцепције и обмане западноевропска мисао је себе обавезала на метафоре светла, и после најкраћег пута између Декарта и Барклија то се заправо није променило све до двадесетог века. Не само да се Декарт није изборио са тешкоћом коју представља замисао Демона који обмањује сва чула, па је ватра која пламти у његовом камину непремостива препрека за строго утемљење филозофске извесности, већ је Баркли одмах отишао важан корак даље да перцепцију утврди као услов да нешто постоји, превodeћи читав свет у простор идеја и утисака и обевезујући Бога, који је и код Декарта морао да интервенише као

²⁵ Исто, стр. 35.

²⁶ Па зато Дерида може да понови критику Хајдегера, али сада залажући се да се изађе из метафизике и тако што ће се метафорика светлости у свом истинском виду напустити заменом ока за ухо, избегавајући да се од метафорике слушања (нарочито у односу глас/текст) начини нова, потпуна метафизика.

врховно добро биће, да све време буде у непосредној близини.²⁷ Из перспективе да бити значи бити виђен Дисова поезија би симболиком *ока* и *погледа* обезбеђивала само постојање, са једне стране, а у одсуству Бога (па све умире, пропада и гаси се) омогућила схватање да је читав свет преображен демонском обманом главе из које се рађа свеколики јад.

Па ипак, историја мишљења мора да понуди више могућности и увида у смисао поезије, нарочито с обзиром на питање актуелности. Нововековна филозофија остала је у прстену метафорике светлости и виђења, али она има различите последице у савременој филозофији између метафизике, нихилизма и феноменологије. Управо је феноменологија извориште неких од најважнијих могућности за разумевање односа ока, виђења и погледа. Најзначајнији теоретичар феноменологије перцепције, Морис Мерло-Понти²⁸ скреће пажњу на Декартову напомену како слепи „виде рукама” да би му то помогло да одсечно утврди како „картезијански модел виђења је додир” а слика у огледалу „ефе-

²⁷ Види Рене Декарт: *Реч о методи*, Београд, Култура 1952, прев. Радмила Шајковић; René Descartes: *Meditacije o prvoj filozofiji*, Zagreb, CKD, 1975, прев. Томислав Ладан и Џорџ Баркли: *Расправа о принципима људског сазнања*, Београд, БИГЗ, 1977, прев. Радослав В. Константиновић; *Три дијалога између Хиласа и Филонуса*, Београд, БИГЗ, 1986, прев. Јасна Шакота.

²⁸ Види Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978, prev. Anđelko Habazin.

кат механике ствари”, она не припада ономе ко гледа јер он није у њој.²⁹ „Можда ће се сада боље осетити све што носи та мала реч видети”, каже Мерло-Понти, виђење је „средство које ми је дато да будем одсутан од себе”.³⁰ Не само да је Мерло-Понти показао да је метафизика светлости сложенија од уобичајених представа о статусу истине у њој, већ показује да се питање присуства субјекта може сасвим преокренути. Издвојен из виђеног, субјект је претворен у лик одсутности.

У Дисовој поезији овакво феноменолошко становиште отвара једну посебну могућност тумачења песничког субјекта који је у животу одсутан од себе. Око и поглед се у том случају виде заправо као механизација односа према перципираном свету. Уколико више гледа, Дисов песнички субјект заправо је утолико више одсутан од себе. У оној мери у којој се у *Ушћољеним душама* на рачун унутрашње драме доживљавања нагомилава оно што се види, у тој мери је сам субјект перцепције одсутан из те слике. Док је са једне стране у свом гледању он неуочен, са друге стране у ономе што види није присутан. То, наравно, објашњава и једну другу потребу, да он сам буде виђен, која се одмах може везати за основно становиште потврђивања да он уопште постоји. Будући да Бог остаје недоступан у свету који Дис дочарава, онда нема ко да интер-

²⁹ Морис Мерло-Понти: *Око и дух*, Београд, Вук Караџић, 1968, прев. Елеонора Мићуновић, стр. 16 и 17.

³⁰ Исто, стр. 34.

венише и да својом перцепцијом обезбеди његово постојање. Поглед на песнички субјект шири се у стиховима док на крају све очи не буду упрте у њега: то је наличје сумње у његово сопствено постојање у животу. Барклијева потреба да приближи Бога и феноменолошка нужност да се субјект перцепције удаљи из онога што је виђено, показују духовноисторијски оквир у којем ваља преломити питање постојања и виђења у Дисовим стиховима.³¹ Утолико пре што је виђењу, слушању и додиру заједничка метафизика присуства, а основни модус Дисовог песништва јесте да је присутно оно што не може бити, тј. да се одсуство прикаже као да је ту. Тај модернистички песнички рефлекс присутног одсуства (смрт), дакле, води до одсутног присуства (мртва драга). Наспрам поља метафизике присуства која је заједничка свим модалитетима мишљења, песништво отвара пут у оно где се мишљењем не може стићи.

„Очи никада нису те које нас гледају: то је други као субјект”, додаје Сартр на основу исте феноменолошке инспирације у *Бићу и нишћавилу*,³² где показује како је поглед другог начин

³¹ Мерло-Понти упућује на Анрија Мишоа код кога „неартикулисани крик подсећа на глас светлости”, а када се ту стигне то „у обичном виђењу буди заспале моћи, тајну преегзистенције”. Тај крик код Диса изостје и утолико се ни тајна преегзистенције, онога што претходи паду, заправо не раскрива. (Морис Мерло-Понти: нав. дело, стр. 29.)

³² Жан-Пол Сартр: *Биће и нишћавило. Оглед из феноменолошке онтологије*, Београд, Нолит, 1984, прев. Мирко Зуровац, стр. 286.

на који субјект самога себе конституише. Тек када може себе да представи онако како би био виђен очима другог, човек самога себе успоставља. Остављајући по страни врло опширне Сартрове анализе, може се одмах рећи да поглед другог не пада на песнички субјект *Ушћољених душа*. Иако на њега гледају многе очи, иако на њега падају чудновати и немогући погледи, управо недостаје то да уместо самих очију у њега гледа други субјект па да се он конституише у сопственим стиховима. Једини субјект који би му подарио егзистенцијалну извесност, међутим, већ је мртав и премда се он узалуд нада да можда спава и да ће доћи после тог сна, у свету у којем он остаје нема никога ко би могао да потврди његово постојање сопственим погледом. Баш утолико уколико све на њега гледа, он остаје невиђен и изван друштва. У *Ушћољеним душама* не постоји друштвена свест која би обухватила поље перцепције, па је осамостаљивање очију само знак најдубље кризе у друштвеном механизму света једне модернистичке усамљености која је могућна само након што је Бог, и његова барклијевска улога, заувек прогнан.

Жак Лакан, међутим, Сартра критикује мислећи да оваква филозофија остаје везана за илузију самосталности и отуда не објашњава са психолошке тачке гледишта конституцију друштвене свести у погледу другог.³³ Уместо тога,

³³ „Стадијум огледала као творитељ функције”, у Жак Лакан: *Сјиси*, Београд, Просвета, 1983, прев. Радоман Кордић, стр. 11-12.

каже Лакан, требало би „погледати” први стадијум конституишућег погледа, а то је у најранијем детињству онај тренутак када дете угледа себе. Тај стадијум везује Лакан за огледало у којем „људско младунче” препознаје своју слику као такву. Огледало овде више није остатак картезијанске оптичке механике, оно представља метафору за најранији стадијум самопрепознавања детета. Имаго који се утврђује у најранијем самопрепознавајућем погледу установљава однос бића и његове реалности. Овде, међутим, може доћи до различитих поремећаја. Тежак поремећај који се може одиграти везан је за тешкоће у „преокрету огледалног ја у друштвено ја”.³⁴ Лакан то не каже, али је јасно да би једна од последица морало да буде велико друштвено ограничење које би се наматнуло том ја, а „ситуацијско ограничавање субјекта да је најопштију формулу лудила”. То лудило је једнако било када субјект пребива између зидова као у уточишту, или у заглушујућој буци и бесу света, или у паду ствара јад из своје главе. Али, за разлику од тог дисфункционалног поремећаја, у песништву је то поремећај који даје најбоље уметничке плодове.

Овако се припремају две могућности у читању Дисове поезије. Уместо замишљања неба са звездама као огледала у којем се поглед на свет песничког субјекта преобраћа у поглед на њега самога, треба одгонетнути устројство по-

³⁴ Нав. дело, стр. 10.

гледа. Упркос свом миру, песнички субјект је у више него ограниченој ситуацији и њено понављање, или трајање, заправо је најбољи знак психизма. Њега најтеже погађа одсуство љубави, а њена осујећеност одговорна је за изостајање развезивања и пресецања, каже Лакан, чвора у који је понављањем свезана машта, као у неку врсту ропства. Када Лакан напомиње како је утврђивање неуротичне и психотичне патње „знак слабљења страсти грађанства”, то подсећа на грађанску судбину и грађански карактер песничког субјекта у Дисовој збирци, што сасвим одговара лику грађанског живота у књижевним делима српске модерне.

Криза погледа у којем није пронађено друштвено ја погађа песнички субјект и пошто више нема страсти, животног елана, него само узалудне наде на крају, нема онога што би га ослободило тамнице имагинације и песничког израза. За песнички субјект нема излаза и однос погледа које он упућује и који на њега падају само појачава динамику ове тегобе. Свет је зато само стање зла и отклон од њега је у гробу, или у сну, или у сну у гробу, као у „Плавим мислима” где се управо тако за зло не зна. *Са очима изван сваког зла*, дакле, тај завршни и најтежи Дисов стих, знак је одбацавања друштвене реалности и перцепције која не може да конституише друштвени субјект. Али, она је у исти мах – и то је парадокс песништва – највећа афирмација добротe и колико је Дисова нада у поновни сусрет, у долазак после сна, више парадоксална, уто-

лико она боље и снажније песнички делује а свету представља вредност. У том стиху изречена је једна врста песничке етике³⁵ која стаје у ред најбољег песничког мишљења у српској књижевности. Целина *Утјојљених душа* управо се у погледу смисла показује као највреднија поезија. У том погледу неопходно је и њено ново тумачење.

Диса којег нису у правом смислу речи видели његови савременици, и којем је оспораван сваки друштвени статус, њега којег су погрешно видели сви, видела је у правом светлу његова поезија и у њој гледала је на њега сва васељена и све су очи биле упрте у великог песника. Био је виђен у погледу трава и звезда, и зато што је тако био виђен, остао је у погледу смисла поезије непревазиђен песник.

³⁵ Ту се види колико песништво испуњава задатак који филозофија може да постави пред себе, али не и да задовољи. Тако Левинас машта о једном „изван”, али не може да га изрази у самом филозофском мишљењу, него само наговести као пројекат новог односа према бивству. „Не ради се ни о изложености погледима у прозирности простора отвореног према свјетлости у којој субјект још скрива, под пластичношћу једног облика и односима просторног садржаја, своју одбрамбену или агресивну *засеби-чносћ*, изнова започињући свијет у реципрочности; није ријеч ни о показивању у ноћном простору које је, додуше, изложено изненађењу али у несигурности ипак сигурно, у заштити под окриљем мрака”, каже Левинас. „Јер субјект за себе не налази мјесто чак ни у свом сопственом заузимању простора, као ни у ноћи. Он се објављује простору, али није-у-свијету.” Емануел Левинас: *Друкчије од бивсћива или с ону сћирану бивсћивовања*, Никшић, 1999, прев. Спасоје Ђузлан, стр.266.

IN THE VIEW OF A SENSE

THE NEW UNDERSTANDING OF VLADISLAV PETKOVIĆ DIS'
POETRY

(Summary)

Dis has been usually pitied for the lack of knowledge and pictured in quite inappropriate manner, but the criticism should have approached his works as thoughtfully as the works of other classics, such as Baudelaire or Hölderlin. This paper reveals the hidden layers of meaning in Dis' most important collection of poems *Utopljene Duše*. The collection is hyper-organised, symbols and metaphors in different poems are closely related. This paper proposes a new hermeneutic approach that is very much needed, and establishes the grounds for better understanding the metaphysical aspects of modern Serbian poetry and the role of Vladislav Petković in Serbian literary history. Closing argument is that Dis has changed metaphors of light to symbolic expressions of other senses and has moved from metaphysics of light that was dominant over centuries.